

МРНТИ 18.41.91

**Ержан Кушанов<sup>1</sup>**

*<sup>1</sup>Казахская национальная консерватория имени Курмангазы  
Алматы, Казахстан*

## **МИФОЛОГИЧЕСКАЯ ТЕМАТИКА ВО ФРАНЦУЗСКОЙ ФЛЕЙТОВОЙ МУЗЫКЕ**

### **Аннотация**

Статья посвящена вопросам воплощения мифологической тематики во французской флейтовой музыке. Автором, на основе работ А. Лосева, К. Леви-Стросса, М.Элиаде, Ю. Зуева, С. Кондыбая, З. Наурзбаевой, рассматриваются общие для мифа и музыки характеристики, акцентируются актуальность и специфичность музыкальных произведений на мифологическую тематику.

В статье отмечаются новые способы актуализации мифа в современном гуманитарном знании, в том числе - использование мифов как основы для научной реконструкции исторических событий, культурных представлений народа, философских, эстетических и музыкальных концепций. Обозначаются и важные характеристики флейты, обостряющие значимость тематики именно для этого инструмента: распространенность флейтовых инструментов у народов мира, изобилие и разнообразие мифов о происхождении флейты.

На основе анализа флейтовых произведений К. Райнеке («Ундина»), К. Дебюсси («Послеполуденный отдых фавна», «Сиринкс»), А. Жоливе («Песня Линоса»), выводятся свойственные для флейтовой музыки на мифологическую тему композиционные и исполнительские приемы. Личностная трактовка мифов французскими композиторами обеспечивается новыми способами организации звуков, своеобразный выбор средств музыкальной выразительности рождает новые смыслы, воссоздает новое прочтение мифов.

**Ключевые слова:** флейта, миф, мифологическая тематика, французская музыка, новое прочтение мифов.

**Ержан Кушанов<sup>1</sup>**

*<sup>1</sup>Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық консерваториясы  
Алматы, Қазақстан*

## **ФРАНЦУЗ МУЗЫКАСЫНДАҒЫ ФЛЕЙТАҒА АРНАЛҒАН МИФОЛОГИЯЛЫҚ ТАҚЫРЫП**

### **Аннотация**

Мақала француз флейта музыкасында мифологиялық тақырыптардың іске асу мәселелеріне арналған. Автор А.Лосев, К.Леви-Штраус, М.Элиаде, Ю.Зуев, С.Қондыбай, З.Наурзбаеваның шығармаларына сүйене отырып, миф пен музыкаға тән ерекшеліктерді зерттейді, музыкалық шығармалардың өзектілігі мен ерекшелігін атап көрсетеді. мифологиялық тақырыптар бойынша.

Мақалада мифті қазіргі гуманитарлық білімдерде өзектілендірудің жаңа әдістері, оның ішінде мифтерді тарихи оқиғаларды, халықтың мәдени идеяларын, философиялық, эстетикалық және музыкалық концепцияларды ғылыми түрде қайта құрудың негізі ретінде қолдану көрсетілген. Флейтаның маңызды сипаттамалары көрсетілген, бұл аспаптың тақырыбының маңыздылығын арттырады: флейта аспаптарының әлем халықтары арасында таралуы, флейта шығу тегі туралы мифтердің көптігі мен әртүрлілігі.

К.Рейнекке («Ондине»), К.Дебюссидің («Фаунның түстен кейін», «Сиринкс»), А.Жоливеттің («Линос әні») флейта композицияларын талдауға негізделген, композициялық және орындаушылық қабылдаулар. Француз композиторларының мифтердің жеке интерпретациясы дыбыстарды ұйымдастырудың жаңа тәсілдерімен қамтамасыз етілген, музыкалық мәнерлеу құралдарының ерекше таңдауы жаңа мағына береді, мифтердің жаңа интерпретациясын тудырады.

**Түйінді сөздер:** флейта, миф, мифологиялық тақырыптар, француз музыкасы, мифтерді жаңа оқу.

**Yerzhan Kushanov<sup>1</sup>**

<sup>1</sup>*Kazakh National Conservatory. Kurmangazy,  
Almaty, Kazakhstan*

## MYTHOLOGICAL THEME IN FRENCH FLUTE MUSIC

### *Abstract*

The article is devoted to the issues of the embodiment of mythological themes in French flute music. The author, based on the works of A. Losev, K. Levi-Strauss, M. Eliade, Y. Zuev, S. Kondybay, Z. Naurzbaeva, examines characteristics common to myth and music, emphasizes the relevance and specificity of musical works on mythological themes.

The article notes new ways of actualizing the myth in modern humanitarian knowledge, including the use of myths as a basis for the scientific reconstruction of historical events, cultural representations of the people, philosophical, aesthetic and musical concepts. Important characteristics of the flute are also indicated, sharpening the significance of the topic for this particular instrument: the prevalence of flute instruments among the peoples of the world, the abundance and variety of myths about the origin of the flute. Based on the analysis of flute works by K. Reinecke ("Undine"), C. Debussy ("Afternoon of a Faun", "Syrinx"), A. Jolivet ("Song of Linos"), compositional and performing receptions. The personal interpretation of myths by French composers is provided by new ways of organizing sounds, a peculiar choice of means of musical expression gives rise to new meanings, recreates a new interpretation of myths.

**Keywords:** flute, myth, mythological themes, French music, new reading of myths.

В ряду древнейших инструментов в истории человечества всегда упоминают флейту или флейтовые инструменты. Простая конструкция, мобильность, неограниченные выразительные возможности, специфический тембр – разнообразные характеристики флейты связаны с тысячами уникальных историй и, конечно, мифов.

Мифологическая тематика во флейтовом репертуаре наиболее ярко претворена во французской музыке, что может объясняться и высоким уровнем развития французской флейтовой школы в целом.

Мифы (от греч. *mythos* – «предание, сказание»), возникнув еще в первобытном обществе, на протяжении всей истории развития человечества обеспечивали устойчивую психологическую, моральную, ценностную базу и определяли понимание строения мира, природы человеческого характера и норм взаимоотношений. Поисками правильного понимания мифа занимались лучшие умы человечества уже в период античности.

На сегодняшний день основными отраслями научного знания, для которых характерны и важны исследования мифов, являются литературоведение, философия, культурология, фольклористика, этнография, антропология, социология, религиоведение, музыковедение и другие. В силу того, что, все представители вышеперечисленных научных дисциплин пытаются дать свое понимание о мифах, существует огромное количество определений того, что такое миф. Русский философ, писатель, видный деятель советской культуры А.Ф. Лосев стремится онтологизировать миф, придавая ему бытийное понимание: «Миф – необходимейшая – прямо нужно сказать, трансцендентально-необходимая – категория мысли и жизни; и в нем нет ровно ничего случайного, ненужного, произвольного, выдуманного или фантастического. Это – подлинная и максимально конкретная реальность» [1]. Такое определение А.Ф. Лосев дает с точки зрения самого мифа, мифического сознания, а не научного. Наука же долгое время рассматривала миф как выдумку, вымысел и фикцию. То есть, многими исследователями миф изучался как древняя сказка или предание.

Французский этнограф, антрополог, философ и культуролог, член Французской академии Леви-Стросс – является основателем структуралистской концепции мифа, в основе которой лежит использование структурного анализа. Леви-Стросс предлагает свое понимание мифа: «Миф представляет собой код, который должен быть расшифрован. Расшифровка удастся тогда, когда в бесчисленных вариантах мифа обнаруживаются определенные и постоянно повторяющиеся образцы, имеющие логическую природу» [2]. В

понимании К. Леви-Стросса «Миф всегда относится к событиям прошлого: «до сотворения мира» или «в начале времен» – во всяком случае, «давным-давно». Но значение мифа состоит в том, что эти события, имевшие место в определенный момент времени, существуют вне времени» [3]. В ходе размышлений, Леви-Стросс отводит музыке привилегированное место в сравнении с поэзией и живописью, и находит наибольшее количество точек соприкосновения мифа именно с музыкой: «Музыка ставит гораздо более сложную проблему, ибо мы не знаем всех ментальных условий музыкального творчества... Музыка, без сомнения, представляет собой язык сообщений, которые может понимать огромное большинство людей, хотя лишь немногие способны их творить» [4]. Другими словами, Леви-Стросс, напоминая о сакральной природе музыки, отождествляет ее функции с мифом. Кроме того, и миф, и музыкальное произведение передаются и принимаются слушателем, вместе с тем, они разворачиваются во временной последовательности, но это не обыденное, текучее время, а время остановившееся, похожее на «бессмертие».

Другим влиятельным исследователем мифологии, философом, этнографом и писателем Мирча Элиаде в книге «Аспекты мифа» предпринята попытка структурировать и определить функции мифа. Миф, также как и музыка, имеет отношение к «созданию», познавая миф, человек познает «происхождение» вещей, «так или иначе миф «проживается» аудиторией, которая захвачена священной и вдохновляющей мощью воссозданных в памяти и актуализированных события» [5]. Таким образом, основные функции мифа, могут касаться и функций музыки.

Отношение к мифу и мифологии в целом в научном знании приобретает новые нюансы в XX-XXI веках. Работы Ю.А. Зуева показывают, что сюжеты и мотивы из мифологического наследия могут стать основой исторической реконструкции событий, реально происходивших, но не зафиксированных по разным причинам. Г. Агелеуов отмечает, что часто «... мифическая проекция имеет под собой реальные исторические события, связанные с возникновением кочевых государственных образований» [6]. Большая часть деталей в мифологическом наследии тюрков, по мнению З. Наурзбаевой и С. Кондыбая, вполне историчны. «С. Кондыбай писал: «Труды казахстанского историка Ю. Зуева продемонстрировали возможность решения исторических проблем периодов, бедных письменными источниками, с помощью мифологических материалов. Труды Ю. Зуева, посвятившего много лет исследованиям истории Степи, в особенности увидевшие свет работы последних лет... представляют коренной переворот, революцию в деле исследования истории казахов, тюрков вообще... Таким образом, анализ мифологического материала имеет и методико-методологический потенциал для современного гуманитарного знания» [7].

Мифологию и музыку объединяют также наличие знаковых систем – членораздельная речь и собственно музыкальный язык. Б.В. Асафьев, разрабатывая теорию интонации, сформировал свое определение музыки: «Музыка – искусство интонируемого смысла» [8]. Так, мотивы, из которых состоит музыкальная тема, можно назвать музыкальной речью. А миф, совмещающий в себе рассказ и сакральную легенду закономерно воплотился в музыкальных произведениях.

Кроме того, и миф, и музыка, являясь средствами коммуникации, не имеют территориальных и временных границ. Почти у каждого народа в фольклорных источниках существуют мифологические образы, переплетенные с музыкой. Так, например, в казахской музыке огромный пласт занимают кюи-легенды в инструментальной музыке и песни-легенды в традиционной песенной культуре. Казахский исследователь фольклора и мифологии Серикбол Кондыбай справедливо считает, что мифология несет в себе важную духовную информацию, в мифах заложены самые необходимые идеи для осмысленной жизни в будущем. «Мифология – главный ключ, открывающий дверь в волшебную, священную, удивительно прекрасную страну, в нашу Вечную Родину, забытую нами» [9].

Вокруг происхождения древней флейты также существует множество мифов. В одном из вариантов мифа о Пане и Сиринге рассказывается как Пан в гневе изрезал тростник, который была превращена нимфа. Поняв, что он режет не тростник, а тело своей

возлюбленной, он стал целовать отдельные части стеблей, сопровождая это рыданиями и душераздирающими воплями. Тогда-то Пан и услышал, что разные по величине отрезки тростника издают неодинаковые звуки [10].

В мировой музыкальной культуре мифологические сюжеты неисчерпаемы. «Особенно густо заселены мифологическими персонажами оперы, балеты, оратории и кантаты XVII–XVIII веков. Значительно реже встречаются они в музыке XIX века. И опять заметно возрастает их число в западноевропейской музыке XX века. Многие мифологические образы появляются по несколько раз – в разные века и в разных музыкальных жанрах» [11].

Французская музыкальная культура развивалась в тесном взаимодействии с другими европейскими культурами. Исторически, появление мифологической тематики в музыке связано с эпохой романтизма, а точнее - с гейдельбергской школой романтизма (нем. *Heidelberger Romantik*). В рамках идеологии поисков «народного духа» романтики стали проявлять повышенный интерес к национальной культурно-исторической традиции. Именно в рамках гейдельбергского романтизма появились первые попытки научного осмысления фольклора - мифологическая школа, в основе которой лежали мифологические идеи Шиллинга и братьев Шлегелей. Принципиальное значение этот период оказал и на развитие музыки, в которой стали все больше появляться мифологические мотивы.

Во Франции к образам древнегреческой мифологии обращались композиторы от Люлли до Ксенакиса. Мифологическая тематика привлекала Ш. Гуно, Г. Берлиоза, Ж. Массне, Л. Делиба, Г. Форе, А. Брюно, Т. Дюбуа. Свою трактовку «Орфея в аду» написал Жак Оффенбах, подвиги Геракла запечатлил в симфонической поэме «Юность Геракла» Сен-Санс, в своем произведении «Страдания Орфея» Д. Мийо перенес миф об Орфее в современную эпоху, С. Франк написал симфоническую поэму «Психея». Если в произведениях доромантической эпохи мифологические сюжеты просто пересказывались, то с XIX века композиторы стали использовать мифологические сюжеты и образы как инструмент самоидентификации, поисков и формирования национального самосознания.

Ряд произведений на мифологическую тематику были написаны для флейты. «Ундина» – соната для флейты и фортепиано Карла Райнеке, написана по мотивам повести Фридриха Мотта-Фуке. Ундина – мифологическая волшебная фигура, с рыбьим хвостом, аналогична славянской русалке. В рассказе «Ундина» в переводе с французского, дух вод выходит замуж за рыцаря по имени Хульдебранд, чтобы завлечь его душой.

Эта сказка имела оглушительный успех на момент публикации, стала очень популярной во всей Европе и вдохновила многих художников на создание многих полотен. На тему Ундины были написаны несколько опер, в том числе опера «Ундина» Э.Т.А. Гофмана (1816), после того как повесть де ла Мотт-Фуке была переведена В. Жуковским на русский язык, на эту тему появились ряд русских произведений: опера «Русалка» А.С. Даргомыжского (1856), опера «Ундина» П.И. Чайковского (1869). «Русалка» А. Дворжака (1900) имеет очень схожую историю, сюжет «Ундины» лег в основу произведений И. Зайфрида (1817), К.Ф. Гиршнера (1837), с таким названием есть произведение из фортепианного цикла М. Равеля «Ночной Гаспар», произведение для фортепиано из второй книги прелюдий К. Дебюсси, этюд для фортепиано А. Рубинштейна.

Соната для флейты и фортепиано композитора Карла Райнеке впервые была опубликована в 1882 году,opus 167. Соната состоит из 4 частей:

Первая часть написана в традиционной сонатной форме. Основная тональность – *e moll*. Обращает на себя внимание модулирующая разработка (*Cis dur, As dur*). Повторная выдержка позволяет найти основную тональность *mi минор*, перед отклонением в тональность *E dur*. Можно заметить, что композитор работает над мотивом арпеджио в первой теме. Основное внимание выделено флейте, а фортепиано выступает больше в роли аккомпанемента.

Вторая часть – игривое, задорное интермеццо в тональности *h moll*. Это самая виртуозная часть Сонаты. Особое внимание композитор уделяет ритмическому рисунку, построенному на многочисленных скачках кварт и квинт в рамках тонического арпеджио. Вторая часть в *G dur* контрастирует восьмью нотами с двумя точками (т.н. юмор Дворжака).

Далее идет возвращение к начальному интермеццо перед другой столь же контрастной и гораздо более певческой партией в *H dur*, обозначенной *pui lento quasi Andante* (аккомпанемент фортепиано в триолях). Наконец, снова появляется припев, завершающее движение.

Третья часть – медленная часть Сонаты, написана в тональности *G dur*. Здесь обращает на себя внимание главная тема, основанная снова на движениях тонического арпеджио. Она раскрывает напевную и выразительную мелодию, расположенную в довольно низком регистре флейты. Неожиданный контраст наступает далее, музыка внезапно впадает в панику (отмечено *Molto vivace*), модулируя в *h moll* с триолями на фортепиано перед быстрым возвращением спокойствия и экспрессией в соль мажоре.

Четвертая часть – финал *Allegro molto agitato*, в некотором отношении напоминающая первую часть с флейтой, с большими фразами. Партия флейты контрастирует партии фортепиано, основанной на арпеджио.

К мифологической тематике обращался основоположник музыкального импрессионизма Клод Дебюсси. «Два крупнейших художественных направления – символизм и импрессионизм – оказали непосредственное влияние на формирование творческой концепции Клода Дебюсси. Поэтический символизм и художественный импрессионизм привносят свои мифологемы в творчество композитора» [12]. К произведениям К. Дебюсси, возрождающим мифологическую тематику, относятся – дивертисмент «Триумф Вакха» (1882), «Прелюдия к Послеполуденному отдыху фавна» (1892-1894), пьеса для флейты-соло «Сиринкс» (1913), ноктюрн «Сирены» (1897-1899); фортепианные опусы – прелюдии «Дельфийские танцовщицы» (1909), «Канопа» (1910-1912), пьеса «Остров радости» (1904), цикл для фортепиано в 4 руки «Шесть античных эпитафий» (1914); вокальный цикл «Песни Билитис» на стихи П. Луиса (1897-1898), романс «Фавн» из вокального цикла «Галантные празднества» на стихи П. Верлена (1904), музыка к инсценировке «Песен Билитис» (1900-1901); фортепианные опусы – прелюдии «Дельфийские танцовщицы» (1909), «Канопа» (1910-1912), пьеса «Остров радости» (1904), цикл для фортепиано в 4 руки «Шесть античных эпитафий» (1914).

Прелюдия «**Послеполуденный отдых фавна**» – это симфоническое произведение, написанное в период между 1892-1894 годами, на основе эклоги Стефана Малларме. В этом произведении флейта и флейтовая партия становятся центральным образом и главным элементом музыкальной выразительности.

Соло флейты сразу же вводит в пасторальный мир древней античности. Тема содержащая тритон *cis-g* будет проходить через все произведение, но по разному гармонизована Дебюсси. В цифре 1 именно путем чередования пронумерованного *D7* (с большим седьмым) и пронумерованного числа +6 (изменение доминирующего 7-го) Дебюсси гармонизирует тему, а в номере 2 это аккорд *E6* (минорный аккорд *C#*), затем натуральный аккорд *C5* (аккорд *C#* мажор). Именно в богатстве этих различных аккордов, гармонизирующих мелодию, обнаруживается стиль Дебюсси. Музыкальный фон меняется, но рисунок, мелодия остаются прежними.

В 31 такте партия становится более драматичной, начинается с короткого повторения ритма на фортепиано. Напряжение увеличивается. В 51 такте происходит падение этого драматизма. В 63 такте партия фортепиано принимает выразительную мелодию с большим подъемом, а флейта повторяет небольшой мотив триолями (как зов).

В 79 такте снова появляется тема фавна, но на этот раз *E* и тритон исчезают. Теперь, диссонанс отходит (как в 86-м такте). Очевидно, что это изменение необходимо отметить на уровне интерпретации. На 94 такте возвращается *C#*, и на этот раз тритон присутствует. В 106 такте мелодия заполняется красивым цветом ми-мажора, хроматически окрашенным гармонизацией параллельных аккордов темы фавна. В 108 такте происходит как бы замедление времени (вызванное Булезом в этой пьесе), флейта приземляется на *G#*.

«**Сиринкс**» – произведение Дебюсси для флейты соло в одной части. Он написал ее в ноябре 1913 года, опубликована она была после его смерти в 1917 году. Это было заказом

Габриэля Мурея на его пьесе «Психея». «Сирикс» – это сценическая музыка, но по замыслу произведения флейтист не выходит на сцену, он играет за кулисами.

Произведение открывается типичной для Дебюсси темой. Флейта в звучном регистре играет нисходящую мелодическую линию от *b*. Сигнатура ключа, кажется, указывает на тональность *Des* или относительного *B*, но мелодия не является тональной. Увеличенная секунда между *E* и *Des* очень впечатляет. Второе предложение занимает начало первого перед комментарием из *b* в среднем регистре. В третьем предложении стоит обозначение, исполнять в темпе «немного беспокойно». Здесь встречается пентатонический лад с 5 нотами в тактах 11 и 12: *b, des, es, ges, as*. Двумя тактами спустя лад меняется и становится хроматическим с *Es* в басу, и с переходом на *Des*. Затем тема переносится нас в бас с ритмичным замедлением: триоли из двойных, шестнадцатых нот, триоли и четверти. Увеличенная вторая *E–Des* присутствует, когда мелодическая линия прерывается на *Des*. В последних трех тактах, который мы называем кодой, звучит гамма по тонам: *h, a, g, f, es, des*. Поэтому в этой пьесе Дебюсси использует несколько ладов: хроматизм, пентатонику и целотонный лад.

У французского композитора Андре Жоливе особое отношение к флейте. Он действительно написал очень много пьес для флейты. К примеру, такие произведения для камерной музыки, как: «Заклинание» для флейты соло (1936), «Маленькая сюита» для флейты, альты и арфы (1941), «Pastorales de Noël» для флейты (1943-1958), Соната для флейты и фортепиано (1958), и конечно же Концерт для флейты и струнного оркестра (1949).

В 1944 году Андре Жоливе, продолжая «магическую» линию творчества, написал пьесу «Песня Линоса» для конкурса флейтистов в Национальной консерватории музыки и танца в Париже. Вернувшись с войны, где он был мобилизован в Фонтенбло, Жоливе был вдохновлен мифом о Линосе.

Произведение длится от 10 минут до 11 минут в зависимости от версии. В издании Leduc в заголовке есть следующие слова: «Песня Линоса была в греческой античности разновидностью трена: погребальный плач, плач, перемежающийся с криками и танцами». Таким образом, произведение пронизано мраком, причитаниями, и Жоливе также указывает, что будет чередование депрессивных эпизодов и эпизодов танца.

Можно обратить внимание, на то, что произведение делится на разные контрастные части. Пьеса открывается вступлением: 3 раза фортепиано проигрывает музыкальный мотив на форте, начиная от соль и развиваясь в последовательных полутонах. Флейта реагирует на фортепиано и нота соль становится полюсной во вступлении для обоих инструментов. С указанием *Meno* открывается первая часть, которая, как объявил автор в своем заголовке, мрачна и находится в настроении неопределенности. Динамика *piano* исполняется без тяжести фортепиано, где каждый аккорд измерен. Флейта поет бесконечную песню. Эта часть заканчивается на полюсной ноте: соль. Начиная с буквы *B* возникает контрастный эпизод: музыка отражает волнения. Темп ускоряется (до 104). Это почти танцевальный эпизод, композитор использует «Флаттерцунг» на флейте. На букве *C* возвращается эпизод *Meno*, но на этот раз мелодия флейты проходит в высоком регистре. Кульминация еще не достигнута в этой напряженной песне. Снова на букве *D* наблюдается эпизод возбуждения, на динамике *piano* плотная ткань, с большими арпеджио. Как было объявлено, действует чередование мрачных эпизодов и медленных танцев и эпизодов беспокойства.

Новый мотив и новый эпизод открываются начиная с буквы *F*. Это танец определенной стабильности в его фортепианном аккомпанементе (тот же самый), но в то же время асимметричный за счет использования такта 7-8. На этом ритмичном полотне болтливая флейта уносит нас за собой. Новый эпизод на букве *L* с новой формулой на фортепиано с использованием восьмушек. Мы замечаем, что с самого начала именно фортепиано объявляет о новых разделах и контрастно направляет музыку, флейта играет роль солиста в мелодии, но не в выборе эпизодов. В этой части полюсом является скорее нота *D*.

Рассмотренные примеры свидетельствуют, что произведения на мифологическую тематику представляют значимую, ценную и цельную часть репертуара французской флейтовой музыки. Французские композиторы никогда не оставались в стороне от мировых

музыкальных тенденций, вбирали в себя народные музыкальные традиции многих регионов страны, вместе с тем, взаимодействовали с другими европейскими культурами, придавая своей музыке особый французский стиль.

В результате анализа флейтовых произведений французских композиторов на мифологическую тематику могут быть обозначены некоторые аспекты. Новизну интерпретации и музыкального оформления мифологических сюжетов подчеркивают такие средства музыкальной выразительности, как разновидность ладовых систем, богатство ритмических рисунков, модуляционные приемы, использование контрастной динамики, а также стремление к изысканности стиля, прозрачности фактуры. К примеру, в прелюдии «Послеполуденный отдых фавна» К.Дебюсси мифологичность мировосприятия передается благодаря ярким гармонически краскам, увеличенным ходам, частой смене ладовых систем. Композитор использует хроматизм, пентатонику, целотонный лад. В Сонате для флейты и фортепиано «Ундина» Карла Райнеке все части Сонаты контрастны между собой в тональном, темповом и ритмических отношениях. В «Песне Линоса» Андре Жоливе все три части контрастны между собой. Композитор использует ритмическое разнообразие, динамические, регистровые контрасты, разные тональные полюсы, сложные технические элементы во флейтовой партии. Партия фортепиано не только аккомпанирует как фон, но и берет на себя роль солирующего инструмента, исполняет сложные арпеджио и другие элементы.

Таким образом, можно отметить, что обращаясь к мифологической тематике французские композиторы предлагают собственную трактовку мифологического сюжета. Новые способы организации звуков, своеобразный выбор средств музыкальной выразительности рожают новые смыслы, воссоздают новое прочтение мифов.

#### **Список литературы**

1. *Лосев, А.Ф.* Диалектика мифа. – М.: «Правда», 1990. – 5 с.
2. *Манторова, А.В.* Реферат. История изучения мифа в науках о человеке. – Пермь, 2016. – 15 с.
3. *Леви-Стросс, К.* Структурная антропология. Структура мифа / Пер. с фр. В.В.Иванова. – М.: Изд-во ЭКСМО-Пресс, 2001. – 213-242 с.
4. *Леви-Стросс, К.* «Мифологики. I. Сырое и приготовленное». – М., 2006 г. – 25 с.
5. *Элиаде, М.* «Аспекты мифа». Издание на русском языке, перевод Большаков В., – М., 1994. – 23 с.
6. *Агелеуов, Г.Е.* Йол-тенгри - бог пути в мифотворчестве древних тюрков // Военное искусство кочевников Центральной Азии и Казахстана. – Алматы, 1998. С. 101-105.
7. *Наурызбаева, З.* Женские образы в мифологии предказахов Серикбола Кондыбая. – Алматы, 2021 - 336 с.
8. *Асафьев, Б.В.* Музыкальная форма как процесс. – Л., 1974. – 58 с.
9. *Кондыбай, С.* «Казахская степь и германские боги». – Алматы, «Зерде», 2001.
10. *Герцман, Е.В.* Музыка древней Греции и Рима. – Санкт-Петербург., 1995. – 52 с.
11. *Коришунова, Н.Н.* История и культурология. Вестник КрасГАУ, 2012, №4. – 215 с.
12. *Перич, О.В.* Р. Вагнер и К. Дебюсси: к вопросу о мифологических основах творчества / Знание. Понимание. Умение, 2010, №1. – 246 с.

#### **References (transliterated)**

1. *Losev, A.F.* Dialektika mifa. – M.: «Pravda», 1990. – 5 p.
2. *Mantorova, A.V.* Referat. Istoriya izucheniya mifa v nauках o cheloveke. – Perm, 2016. – 15 p.
3. *Levi-Stross, K.* Strukturnaya antropologiya. Struktura mifa / Per. s fr. V.V.Ivanova. – M.: Izd-vo EKSMO-Press, 2001. – 213-242 p.
4. *Levi-Stross, K.* «Mifologiki. I. Syroye i prigotovlennoye». – M., 2006 g. – 25 p.
5. Eliade, M. «Aspekty mifa». Izdaniye na russkom yazyke, perevod Bolshakov V., – M., 1994. – p. 23
6. *Ageleuov, G.E.* Yol-tengri - bog puti v mifotvorchestve drevnikh tyurkov // Voennoye iskusstvo kochevnikov Tsentralnoy Azii i Kazakhstana. – Almaty, 1998. P. 101-105.
7. *Naurzabayeva, Z.* Zhenskiye obrazy v mifologii predkazakhov Serikbola Kondybaya. – Almaty, 2021 - 336 p.
8. *Asafyev, B.V.* Muzykalnaya forma kak protsess. – L., 1974. – p. 58.

9. *Kondybay, S.* «Kazakhskaya step i germanskiye bogi». – Almaty, «Zerde», 2001.
10. *Gertsman, Ye.V.* Muzyka drevney Gretsii i Rima. – Sankt-Peterburg., 1995. – 52 p.
11. *Korshunova, N.N.* Istoriya i kulturologiya. Vestnik KrasGAU, 2012, №4. – 215 p.
12. *Perich, O.V.* R. Vagner i K. Debyussi: k voprosu o mifologicheskikh osnovakh tvor-chestva / Znaniye. Ponimaniye. Umeniye, 2010, №1. – 246 p.

**Сведения об авторе:**

*Кушанов Ержан Серикович* – магистрант кафедры духовых инструментов Казахской национальной консерватории имени Курмангазы; научный руководитель – Джуманиязова Раушан Кенесовна, кандидат искусствоведения (PhD), доцент.

**Автор туралы мәлімет:**

*Кушанов Ержан Серікұлы* – Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық консерваториясының үрмелі аспаптар кафедрасының магистранты; ғылыми кеңесші - Джуманиязова Раушан Кеңесқызы, өнертану кандидаты (PhD), доцент.

**Information about the author:**

*Kushanov Yerzhan Serikovich* – Master student of the Department of Wind Instruments of the Kazakh National Conservatory named after Kurmangazy; scientific advisor - Jumaniyazova Raushan Kenesovna, candidate of art history (PhD), associate professor.